

## ENTRE LA GUERRA Y EL AMOR: EL MARQUÉS DE BRADOMÍN EN LA *SONATA DE INVIERNO*

CARLOS FEAL

State University of New York at Buffalo

Alejado en las tres sonatas previas del mundo de la acción, Bradomín ahora, a la vejez, se sume en ese mundo. Tal es la novedad más considerable de la *Sonata de invierno* (1905). Cuando menos se esperaría, Bradomín saca fuerzas no sólo para seducir a mujeres sino también para batirse con otros hombres. Junto a la figura conocida de don Juan, se afirma, pues, la del guerrero, situada en el contexto de la tercera guerra carlista. Esto es, el momento histórico que precede al exilio de los partidarios de Carlos VII y, por tanto, al período en que, supuestamente, las *Sonatas* se escriben, según reza la Nota preliminar: «Estas páginas son un fragmento de las *Memorias amables*, que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín»<sup>1</sup>. En mi comentario me referiré separadamente a las hazañas bélicas y a las amorosas, si bien unas y otras transcurren paralelas en la *Sonata*. Primero la guerra, evocada en efecto al comienzo de la historia.

A la corte de Estella, reducto del carlismo, llega Bradomín encubierto bajo los hábitos de un monje que se echó al campo por Carlos VII. Para hacerse guerrero, el monje desecha los hábitos. Bradomín, a su vez, se los pone para introducirse a escondidas en una corte militar. Religión y guerra van aquí de consuno. Aunque

---

<sup>1</sup> La cuestión del carlismo de Valle-Inclán ha sido muy estudiada. Véanse, por ejemplo, los trabajos de María José Alonso Seoane y de Margarita Santos Zas, donde se examina una amplia bibliografía sobre el tema.

el monje lo deseche, su ropaje vale para cubrir —o, por lo menos, sugerir— la figura de un guerrillero. La iglesia, adonde Bradomín se dirige nada más llegar a Estella, alberga a un fraile que predica en vascuence la guerra santa. Bradomín no entiende la lengua, pero se deja cautivar por aquellas palabras «ásperas, firmes, llenas de aristas como las armas de la edad de piedra» (424). He aquí cómo, en hábito de monje cartujo, Bradomín acierta a inmiscuirse en un mundo recio —hombres en lucha con otros hombres— que no vimos anteriormente en las *Sonatas*. De la biblioteca donde, en *Otoño*, leía el marqués el «Florilegio de Nuestra Señora» —un libro de sermones—, para sorpresa de su tío don Juan Manuel (352-53), pasa en el invierno de su vejez al campo de batalla con vestimenta idónea, que tanto corrobora su perfil intelectual, contemplativo, como su nueva, fabulosa, silueta guerrera.

Justamente entre los presentes en la iglesia de Estella está don Juan Manuel Montenegro, el hombre de acción. La iglesia, animada por las prédicas de un fanático, junta como nunca a los dos opuestos donjuanes. Y, entre los clérigos, Bradomín halla también reconocimiento paternal, bien distinto de aquel que le tributan las mujeres: «Me miraban con amor, y también con una sombra de paterno enojo» (427). Lo que suscita enojo comprensivo es su aspecto de seductor: «Eran todas gentes de cogulla, y acaso recordaban algunas de mis aventuras amorosas» (427). Pero a esos pecadillos pertenecientes al pasado se sobrepone ahora el carlista entregado a la noble causa —o «guerra santa» (424)—, que suscita la admiración de la corte de Estella, representada por la gente de cogulla, los buenos padres, quienes al fin acogen a Bradomín, el hijo pródigo. Qué diferente esta inmersión en un mundo de hombres, una iglesia-cuartel, al comienzo de *Invierno*, de los palacios llenos de dominadoras presencias femeninas que observamos en *Primavera* y *Otoño*, el palacio Gaetani, el palacio de Brandeso.

Se pide a Bradomín que narre la historia de su hábito monacal y éste teje entonces un cuento fantástico muy atenido al modelo del don Juan arrepentido, caro a los románticos. Pero uno de los clérigos, fray Ambrosio, antiguo maestro de Bradomín, al que enseñó latines en el monasterio de Sobrado, no cree ese cuento: «no quería dar por bueno que yo saliese de un monasterio adonde me hubiesen llevado los desengaños del mundo y el arrepentimiento de mis muchas culpas» (428). A solas el fraile —actualmente un exclaustro más al servicio del carlismo— y su antiguo discípulo, le

exige a aquél una versión veraz de los hechos. «Yo —dice el narrador— callé compadecido de aquel pobre exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención» (435). De hecho ese relato de menos interés se pospone. En vez de él tenemos un largo párrafo, elogio encendido de la mentira y la necesidad de su triunfo.

El indudable fondo histórico de la *Sonata de invierno*<sup>2</sup>, la realidad de esos clérigos que ahorcan los hábitos para mejor valerse de las armas, se desvirtúa de este modo. Es decir, se alza al terreno de la ficción, donde el marqués de Bradomín, anticipando al esperpéntico Juanito Ventolera, se viste con las galas de otro. Aquí no las galas del difunto don Sóstenes Galindo sino las de un difunto para la vida monacal. Fiesta de disfraces, esos disfraces ínsitos —desde Tirso— en el personaje de don Juan, el gran actor, el gran exhibidor (o consumidor) de personalidades ajenas. Como el hábito no hace al monje, le va bien al marqués el hábito, el cual insinúa al guerrero que llevaba dentro aquel monje que se echó al campo por Carlos VII. Al monje, para guerrear, le sobaban las galas monacales; a Bradomín, en cambio, le hacen falta. Pues, en su caso, el hábito hace al guerrero, lo que Bradomín anhela ser, a fin de completar el tipo forjado en las otras *Sonatas*.

Será precisamente fray Ambrosio quien hospede al marqués en su casa. Una mujer aguarda allí a los dos hombres: el ama insolente del antiguo fraile, de «ojos negros y brujos, como los tienen algunas viejas pintadas por Goya» (441). Esta imagen pérfida desplaza al marqués de su universo masculino. Tanto fray Ambrosio, partícipe en la primera guerra carlista, como su secuaz y antiguo discípulo reciben de la vieja el trato que se otorga a los niños: regañona cuando los dos con sus bárbaros pies le ensucian los suelos y amable, acto seguido, cuando les sirve el chocolate. No en vano el narrador asocia el ánimo de esta vieja con el de la reina Isabel (442), la reina licenciada y castiza, máximo exponente de la causa enemiga. Y el añiñamiento de Bradomín culmina cuando el ama le declara: «El Señor Marqués no se acordará de mí. Pues le he tenido en mi regazo» (446). Vaya donde vaya, Bradomín topa

<sup>2</sup> «La acción transcurre después de la restauración de Alfonso XII en el trono. En gran parte, en la ciudad de Estella, que fue corte del pretendiente Carlos VII desde fines de agosto de 1873 hasta el 19 de febrero de 1876» (Leda Schiavo, Introducción 24).

con presencias maternas. Su vejez no impide que recaiga en un pasado infantil, ya que sobre él vemos asentarse personas que lo exceden en años.

El marqués ahora se despoja de su hábito monacal para quedar en «hábito de zuavo pontificio» (444). Tras un disfraz se muestra otro: el del soldado oculto. Soldadito del Papa. De modo similar, tras el disfraz del viejo narrador se exhibe el opuesto perfil de un eterno niño enmadrado<sup>3</sup>. Bradomín cuenta, por fin, la historia de su hábito a fray Ambrosio:

- Un disfraz para no caer en manos del maldito cura.
- ¿De Santa Cruz?
- Sí. (444)

Su oposición a Santa Cruz lo enfrenta con los clérigos, sus «acérrimos partidarios», como le señala fray Ambrosio (447). Haciéndose pasar por uno de ellos, Bradomín a la vez que reafirma su carlismo en cuanto cura guerrillero, marca sus distancias respecto a una facción del carlismo, la del cura Santa Cruz. Finge ser quien no es (adicto a Santa Cruz) sin dejar por ello de ser carlista<sup>4</sup>. Su disfraz lo revela y lo oculta. Y ¿por qué bajo el monje ficticio surge un zuavo papal?, ¿qué pinta aquí ese zuavo? Pinta la imagen de un noble, según la evoca fray Ambrosio, quien equipara a Bradomín, en su espectacular vestimenta, con «un retrato del Infante Don Alfonso» (444). De nuevo un joven, representado en efígie pictórica, con el que se funde este viejo<sup>5</sup>. Recordamos también al

<sup>3</sup> Para Bradomín como personaje enmadrado, véanse mis artículos sobre las *Sonatas*.

<sup>4</sup> Para Santos Zas, Bradomín «queda definido dentro de las tendencias ideológicas del carlismo como enemigo del sector clerical, representado en buena parte por los curas guerrilleros caracterizados por su fanatismo, su intransigencia y su concepción anacrónica de la guerra» (133). No obstante, Bradomín —coincidiendo con héroes literarios finiseculares— siente también atracción por conductas bárbaras en la medida en que asocia éstas con un ideal de virilidad. La fascinación de Valle-Inclán por la barbarie, ejemplificada en carlistas (ya curas ya seglares), se muestra en relatos tempranos como «El rey de la máscara» (1892) y «Un cabecilla» (1893), que luego forman parte de *Jardín umbrío*. Para un comentario de estos relatos, véase Eliane Lavaud 531-34 y Santos Zas 69-74. En fin, notemos que Santa Cruz, como personaje central de *Gerifaltes de antaño* (1909) —la última novela de la guerra carlista— se presenta en términos mucho más positivos que en la *Sonata de invierno*.

<sup>5</sup> Escribe Santos Zas: «don Alfonso 'A la edad de dieciocho años sentó plaza como soldado raso en los zuavos pontificios' (M. Polo y Peyrolón, *Don Carlos de Borbón y de Austria Este. Su vida, su carácter y su muerte*, Valencia, Tipografía Mo-

Bradomín de la *Sonata de primavera*, enviado papal a la ciudad de Liguria. Ni por propia voluntad ni por azares del destino (esa Estella poblada de amas y clérigos gallegos, que abrigaron su infancia) se desprende, por tanto, Bradomín de un remoto pasado. ¿Invierno, primavera?

La propia reina, además, corrobora el ser aguerrido, juvenil, del marqués al otorgarle el proverbial escapulario carlista, bordado por ella, con estas palabras: «¡Que aleje siempre de ti las balas enemigas!» (458)<sup>6</sup>. Otros personajes contribuyen asimismo a dotar al anciano marqués de virtudes militares. Así pregunta a la reina doña Margarita su hija, al serle presentado Bradomín: «¿El que hizo la guerra en México?» (459). Mas las peripecias guerreras del marqués en México no han sido mencionadas en ninguna sonata anterior. Faltaba, desde luego, que el contemplativo Bradomín se impusiera también como sujeto bélico, en vez de encarnar este ideal en otros.

Contra el ideal de virilidad se cierne, sin embargo, insistentemente la imagen de una madre mala, otra vieja bruja goyesca. Observamos esto cuando el rey don Carlos informa al marqués de la maldición lanzada sobre él por la princesa Gaetani, según comunica una de sus nietas: «Aquel odio que una anciana transmitía a sus nietas, me recordaba el primero, el más grande amor de mi vida perdido para siempre en la fatalidad de mi destino» (459). No sólo, pues, reviven en *Invierno* amores juveniles (como veremos) sino también la sempiterna, agobiante sombra maternal, que se interpone entre el marqués y su deseo amoroso. Sobre el viejo Bradomín, seductor de supuestas niñas inocentes, se erige esta presencia femenina, más vieja que él. Es ante ella Bradomín quien, una y otra vez, se anña.

Pero existe también la imagen de una madre buena, la cual sustenta el ánimo del aguerrido seductor o, más radicalmente, crea con su amor o devoción al hijo la conciencia en éste de un poderío irresistible. O, si se prefiere, una presunción sólo aquí y allí corregida por algún destello de ironía, algún asomo de debilidad. Esa madre buena se muestra por partida doble en el episodio siguiente. Bradomín, haciendo verdadero su disfraz, cabalga al fren-

derna, 1909] 30) y su participación en la guerra se hizo precisamente acompañado de un batallón de zuavos» (137).

<sup>6</sup> De modo semejante, en *Paz en la guerra* de Unamuno, da María Josefa a su hijo el mismo objeto milagrero: «Sacó del seno, y dio a su hijo, un 'detente, bala', que, a ocultas de todos, le había bordado» (157).

te de una escolta de diez lanzas. Recuerdos de Cortés (y, a través de él, del estío mexicano, el ardor juvenil) se advierten en este pasaje: «El vado con las crecidas estaba imposible, y la barca había sido quemada» (502). Ya antes, en casa de la duquesa de Uclés, vimos muros cubiertos de viejas estampas donde se narra «la historia amorosa de Doña Marina y Hernán Cortés» (489). Bradomín, nuevo Hernán Cortés, guerrero y amante. Conquistador, en suma. Pese a la quema de las naves Bradomín decide seguir adelante, vadear el río a caballo, al frente de los suyos. Y, a punto de alcanzar la otra orilla, una vieja cargada de leña, sibila aldeana, lo alerta: «¡Tenéos, mis hijos! No paséis por el amor de Dios. Todo el camino está cubierto de negros alfonsistas...» (503). De un disparo enemigo, Bradomín es herido en el brazo. En esa circunstancia lamentable surge la segunda buena presencia femenina, salida como el ama de fray Ambrosio de algún borroso pasado:

Yo vi un rostro arrugado y unos ojos negros, de mujer enérgica y buena.

Quise recordar:

—¿Es usted?

Y me detuve indeciso. Ella acudió en mi ayuda:

—¡Sor Simona, Marqués!... ¿Parece mentira que no se acuerde? (505)

Poco después la atención de Bradomín vuelve a fijarse en esos ojos: «En aquella cara arrugada y morena, los ojos negros y ardientes de monja fundadora, estaban llenos de lágrimas» (506). A través de las lágrimas se asocian estos ojos con los de la reina Margarita, preocupada también por la salud de Bradomín: «sus ojos de Madona, bellos y castos, estaban arrasados de lágrimas» (456). La monja lo conduce a una hidalga casona: «Yo percibía como en un sueño las voces de algunos niños que jugaban, y los gritos furibundos de las madres» (506). Bajo esos «gritos furibundos», de los que Bradomín sabe algo —recordemos sus reflexiones en *Otoño* (382-83), tras haber recibido Concha la carta incendiaria de la madre de él—, yace este otro aspecto benévolo, que encarna la monja.

Como los clérigos ya vistos, sor Simona se mezcla en hazañas bélicas; como ellos, participa en la gran mascarada, llevando a Estella «con disfraz de aldeana» (507) las nuevas de la muerte del

general republicano don Manuel de la Concha: «había caminado toda la noche a pie, en medio de una tormenta, y al llegar fue tomada por visionaria» (507-08). Los paralelos entre sor Simona y la madre de Bradomín resultan obvios. Según leemos en *Otoño*, de no haber nacido mayorazga esta última «hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática» (387). Sor Simona encarna esta perdida posibilidad de la marquesa de Bradomín. En tanto que «guerrera y fanática» se regocija de que el cura de Orio hable de quemar por herejes a dos extranjeros, prisioneros suyos (510).

En este contexto Bradomín afirma su heroísmo cuando le amputan el brazo: «experimentaba un goce amargo y cruel, dominando el femenino sentimiento de compasión que nacía en mí ante la propia desgracia» (515). Dominar los sentimientos permite, pues, al marqués alejarse de una supuesta feminidad, o sea, una primaria identidad femenina, que —como la madre— lo amenaza constantemente<sup>7</sup>. El heroísmo es necesario a fin de alcanzar ese modelo masculino (a lo Montenegro) del que Bradomín hasta ahora ha permanecido alejado. La manquedad sufrida en la vida real actúa de pretexto para construir la leyenda: leyenda guerrera y no simplemente donjuanesca<sup>8</sup>.

Además, en cuanto adalid del carlismo, Bradomín se prolonga en sus soldados. Sor Simona le informa: «Los soldados que vinieron con usted han hecho verdaderos horrores» (530). El relato de los desmanes cometidos por los suyos compase al marqués: «Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia» (530-31). El hombre de otros tiempos no encuentra cabida en el presente. Referida a Juan de Guzmán, en la *Sonata de estío*, se formula una idea semejante: «¡Es triste ver cómo los hermanos espirituales de aquellos aventureros de Indias no hallan ya otro destino en la vida que el bandolerismo!» (221).

<sup>7</sup> Escribe Jessica Benjamin: «Male children achieve their masculinity by denying their original identification or oneness with their mothers» (75). Benjamin sigue aquí ideas de Robert Stoller: «He [Stoller] has proposed that male identity is a secondary phenomenon, since it is achieved by overcoming a primary identification with the mother» (75).

<sup>8</sup> Zamora Vicente vincula de este modo a creador y criatura literaria: «Ramón del Valle-Inclán, marqués de Bradomín evidente, habría deseado perder su brazo allí, en el vado de un río, con la irrefutable veracidad de la sangre, puesta por su Rey al tablero» (69).

Bradomín, pues, ya se sumerge en sus lecturas de florilegios a la Virgen o en sus palacios femeniles (otros florilegios) ya, entregado a la acción, no hace más que juntarse con bandoleros, participar, esto es, en mascaradas sangrientas. Ante la monja exalta los desafueros militares: «Señora, mis soldados guardan la tradición de las lanzas castellanas, y la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito» (531). Lo bello, no obstante, es el «romance» o el «rito» en que las barbaries se transforman, se subliman. O, dicho de otro modo, la tradición —y su belleza ínsita— se constituye sólo con el paso del tiempo, ese paso que hace de un bandolero un héroe. A la luz del mero presente, la barbarie no es fácil de legitimar. Así lo entiende el mismo rey don Carlos, quien, contemplando a Bradomín sin su inicial disfraz de monje, exclama: «Pronto ahorcaste los hábitos, Bradomín» (449). «Señor —replica el marqués—, se me enredaban al andar» (450). A lo que el rey añade: «También a mí se me enredan... Pero yo, desgraciadamente, no puedo ahorcarlos» (450)<sup>9</sup>. Hace falta el arte, hace falta que Bradomín, en su más exitosa conversión, ahorque los hábitos y los atuendos guerreros, las ideologías aberrantes, para vestirse el traje que más le cuadra, el de memorialista de otros tiempos, que, alejándose de los mismos, haga en éstos su fortuna: su fortuna como escritor, en vez de su desgracia como guerrillero<sup>10</sup>.

La reticencia frente al carlismo la expone, más tarde, fray Ambrosio. Al preguntarle Bradomín cuál es la causa de una herida que observa en su frente, el exclaustrado responde: «¿Cómo he re-

<sup>9</sup> Las palabras del pretendiente se ajustan aquí a la verdad histórica: «Es fiel a la realidad su actitud de rechazo a Santa Cruz [...]; igualmente lo es su desacuerdo con Cabrera y su desconfianza ante el sector clerical, aunque procura no incurrir en el agravio, porque es consciente del peso que poseen en el seno de la Convención que preside» (Santos Zas 125).

<sup>10</sup> Que el carlismo de Valle-Inclán fue algo sincero y hondamente vivido sería difícil de negar. Pero una cosa es el hombre Valle-Inclán y otra sus ficciones literarias; al hacerse literatura las ideas se relativizan y, en Valle-Inclán específicamente, la ironía —consustancial a su arte— las corroe de raíz. Santos Zas afirma que «gran parte de la crítica [sobre Valle-Inclán] ha repetido mecánicamente argumentos valorados como contrarios a esa adscripción [carlista], y, además, aquellos que se han considerado principales, tildados de esteticistas, están en el ideario carlista» (16). Hay una diferencia, sin embargo: en los textos de Valle-Inclán el ideario se somete a fines estéticos (y no al revés). No es tanto que se extinga cuanto que transmuta su esencia. Al nivel del discurso, entre un Valle-Inclán y un teórico del carlismo, hay una diferencia abismal. La doctrina (o credo) carlista es ya agua pasada que no mueve molino; en cambio, Valle-Inclán pervive en sus escritos, irreductibles a todo credo.



cibido esta herida? ¡Sin gloria, como usted la suya!... ¿Hazañas? Ya no hay hazañas, ni guerra, ni otra cosa que una farsa. Los generales alfonsistas huyen delante de nosotros, y nosotros delante de los generales alfonsistas. Es una guerra para conquistar grados y vergüenzas» (551-52). De aquí a los esperpentos futuros ya no hay mucha distancia. Y nótese que fray Ambrosio resta también gloria a Bradomín, cuyo brazo amputado —méritos de guerra— no acierta a engrandecerlo suficientemente. Enemigo de la leyenda, el fraile se empecina en la triste verdad de los hechos. A sus ojos desengañados la guerra en que interviene no tiene más prestigio que la posterior guerra de Cuba (el fatídico año 98), de donde vuelve repatriado Juanito Ventolera para ofrecer la última versión valleinclanesca del mito de don Juan. Entre fray Ambrosio y Juanito bracea como puede el marqués, erigiéndose en «defensor de la tradición por estética» (552), ya que sólo la estética, el arte, podría salvarlo de este naufragio colectivo <sup>11</sup>.

Por lo que toca a los amores de Bradomín, todos menos uno (la seducción de su propia hija) proceden del pasado, si bien, como sus hechos militares en México, no constan en ninguna de las sonatas precedentes. A la vejez, por tanto, surgen del olvido amores y guerras. El primer recuerdo se produce al cruzar Bradomín ante la mansión de la duquesa de Uclés: «Los días lejanos florecían en mi memoria con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y una vieja armonía de versos» (438). Resucita el pasado en forma de relato o de versos, los que el marqués declara haberle escrito a esa mujer, de nombre Carmen, que «en latín dice poesía y en árabe vergel» (438-39). Pero los lectores de las *Sonatas*, las memorias de Bradomín, lo ignoramos todo de Carmen, quien no asomó su bello rostro en *Primavera*, ni en *Estío* ni *Otoño*. Su cuento es una idea que no encuentra su forma. Diluida en poesía pura, sin anécdota, o en vergel oriental, tiene el encanto de lo inexpreso. Un misterioso azar lo trajo, sin embargo, a Estella, en calidad de dama de doña Margarita.

<sup>11</sup> Comparto la opinión de Leda Schiavo: «El hecho de que Bradomín asociara su esteticismo con el carlismo es, al mismo tiempo, un tópico decadentista, una *boutade* (porque todo en Valle-Inclán está distanciada por el humor y la ironía) y algo a tomar completamente en serio: el carlismo se prestaba admirablemente para ser la expresión política del decadentismo (aquello de que 'es más hermosa la majestad caída que sentada en el trono') y Valle-Inclán explotó este tema en todas sus posibilidades a lo largo de sus primeros cuentos, la *Sonata de invierno*, la trilogía de *La guerra carlista. Voces de gesta*, etcétera» («Supervivencia» 56).

Y, por si eso no bastara, otra dama en la misma corte, María Antonieta Volfani, reaviva con su presencia la juventud galante del marqués: «la mirada de sus ojos negros y ardientes fue tal que hizo latir mi corazón como a los veinte años» (458). ¿No habrá sentido el narrador que los amores relatados hasta ahora eran, a fin de cuentas, bien pocos para transformarlo en un don Juan? Pequeña es la lista en efecto: una enloquecida, María Rosario (en *Primavera*); la mexicana Niña Chole (en *Estío*), y una moribunda, Concha, y su prima Isabel (en *Otoño*). Añadamos, pues, nombres, sombras que nunca antes salieron del tintero: Carmen, duquesa de Uclés; María Antonieta, condesa de Volfani.

Con María Antonieta, a solas, no tarda el marqués en encontrarse. La relación con ella se formula en términos análogos a la otoñal con Concha. María Antonieta, casada y púdica, resiste al principio los avances del seductor: «como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor» (470). Acaba, sin embargo —nueva doña Inés—, sucumbiendo fatalmente. «¿Qué bebedizo me habrás dado? ¡Eres mi locura!...» (473). Y, en seguida, pasa al ataque: «Mira que voy a ser muy exigente» (473). En este punto, Bradomín es presa también de los efectos del invierno: «Confieso que al oírla, temblé. ¡Mis noches, ya no eran triunfantes, como aquellas noches tropicales perfumadas por la pasión de la Niña Chole!» (473). Pero tal concesión a la modestia deja en seguida lugar a un despliegue de facultades basadas justamente en la edad. El amor sería una ciencia, sólo aprendible con los años: «María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor, en el confesonario y en una corte del Renacimiento» (474). Al mozo aturdido sustituye el maestro o teólogo de amor. Lejos de los ardores tropicales, el divino marqués, en el invierno de su vida, se acerca a su ideal, donde lo que cuenta es más suscitar la pasión de otro que sentirla en la propia carne.

Como narrador y sujeto de su narración a la vez, Bradomín orquesta sabiamente el tránsito de la santa a la cortesana (sitúa a María Antonieta en la línea de Concha o del *Florilegio de honestas y nobles damas*, tímidas y exigentes, que pueblan las páginas de su *Corte de amor*). Es ella, sobre todo, quien se entrega al amor: «Aquella noche rugió en mis brazos como la faunesa antigua» (475). No hay nada que temer de esta pasión, estos rugidos, ya que no consiguen arrastrar al marqués. Ni siquiera se lo proponen:

«María Antonieta era cándida y egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí» (475). De necesidad el marqués hace, por tanto, virtud. Mero instrumento del placer de la mujer, acepta ese papel con gusto, porque no compromete la totalidad de su persona. Las mujeres terribles pertenecen a otro tipo; son «aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante que de sentir ellas» (475). Lo peligroso es sentir. Bradomín, sin embargo, además de feo y católico, se define a sí mismo como sentimental. La frialdad que aquí proclama como deseable ha de conquistarse en su caso. El amor lo pone a prueba. Y sus defensas son obvias. Suscitada la cortesana en la mujer, la inocencia de ésta debe restaurarse y con ella el dominio del hombre avezado: «cruzó los desnudos brazos apoyando las manos en los hombros, como esas santas arrepentidas, en los cuadros antiguos» (474). Cede la marea. Niña, santa arrepentida, María Antonieta se distancia, convertida en objeto de contemplación de un marqués tan sapiente como un viejo cardenal del Renacimiento. El viejo experto en artes amatorias y la niña ardorosa; el pintor y su modelo, que vuelven a ocupar sus sitios tras un momento de difusión, de arrebató; la santa arrepentida y el impenitente gozador, gozador del goce de otro, del sufrimiento de otro, que él provoca. Pero hay la cara opuesta de esta moneda: la de quien, por miedo a nadar, se queda en la orilla; quien más que nunca, en su vejez, cobra conciencia del riesgo que expuso ya en la *Sonata de estío*: «cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta» (280). Sustituyámosla, entonces, por la Venus urania, hagamos de su tránsito de la modestia a la pasión sensual una subida a los cielos, otro tránsito de María en figura de Magdalena o de reina decapitada.

La visita a la casa de la duquesa de Uclés se produce más tarde y acompañan a Bradomín el rey don Carlos y el conde de Volfani, marido de María Antonieta. Otras mujeres, junto a la duquesa, se albergan allí. El rey y Volfani se las adjudican. Las mujeres se tapan ante el marqués: «¡Se tapan de usted!», dice la marquesa riéndose (490). ¿No parece ésta, en efecto, una casa de tapadillo, visitada por tres hombres que hacen un paréntesis en medio de la guerra? Tres hombres talludos con maneras joviales de muchachos.

La duquesa, viuda, vive con un picador que, corneado por un toro, ha perdido una pierna: «En otro tiempo se rumoreó que me había sustituido en el corazón de la gentil bailarina» (488). Si se fantasea la existencia de un rival amoroso, éste es siempre un ser

disminuido, simbólicamente castrado. Aquí un picador desprovisto de pica. La duquesa, además, niega a Bradomín el rumor antedicho (491). Luego se menciona al marido muerto: «Era viuda [la duquesa] desde el comienzo de la guerra, donde había muerto oscuramente el pacífico duque de Uclés» (493). Ante la mujer sólo brilla verdaderamente Bradomín, mientras los otros hombres — posibles rivales— se apagan.

El mismo sentido posee la indisposición de Volfani a resultas de la aventurilla corrida. El esperpentismo es visible en la cruel descripción del pobre marido: «estaba en un sillón, deshecho, encogido, doblado y con la cabeza colgante» (494), «Don Carlos le habló como a un niño» (495). Despojado el campo, reina sólo Bradomín (en compañía de don Carlos).

Mas no todas las sombras femeninas en torno a Bradomín son de antiguas amadas. La mujer que lo cuida, cuando convalece de su operación, es su propia hija Maximina, fruto de los amores con la duquesa de Uclés: «al borde de mi cama una sombra estaba en vela» (517). Maximina ignora el parentesco; no, en cambio —pensamos—, Bradomín, quien de modo insistente la llama «hija mía». Además, su madre, la duquesa, la describió como «feúcha» (492), y al contemplarla Bradomín viene a su memoria, repetido, aquel término: «¡Es feúcha! ¡Es feúcha! ¡Es feúcha!» (511).

Maximina será la última conquista del marqués: «Yo adivinaba que aquellos ojos aterciopelados y tristes serían ya los últimos que me mirasen con amor» (523). En ella, pues, culmina el tipo de la «niña inocente», que Bradomín proyecta sobre sus anteriores amadas, singularmente Concha en *Otoño*. La espectacular actitud del enmadrado seductor —quien, para hacer frente a la mujer, recurre al dominio patriarcal— se asemeja a la de Freud, postulando contra Jung (y, antes de él, Bachofen) la existencia de un patriarcado primitivo, fuente última de toda autoridad <sup>12</sup>.

La *Sonata de invierno*, por tanto, además de destacar por primera vez el perfil aguerrido de Bradomín, lo presenta como padre —padre biológico y no simplemente metafórico—, con las implicaciones ya expuestas que derivan de ese hecho. No se trata sólo de

<sup>12</sup> «Freud suppressed precisely what he found most troubling in Jung's work —his reliance on matriarchal symbolism, a debt that could easily be traced back to its source in Bachofen. [...] Both mother-right and the mother goddess must be overthrown for the modern form of patriarchy, which includes a recognition of paternity, to appear» (Sprengnether 101, 102).

añadir un motivo perverso, mostrando la atracción existente entre el marqués y su hija, sino asimismo de alejar a Bradomín del papel de hijo sempiterno, hijo falto de padre que lo inicie en la tarea de ser hombre. El hijo se hace padre: modo ejemplar de reemplazar a éste o de apropiarse su dominio sobre la mujer.

Mas la *imago* materna existente en el fondo de toda mujer, para Bradomín, asoma aquí también, como si la diferencia de años y la relación hija-padre no lo protegieran suficientemente. Maximina se arroga el poder de sor Simona: «Ahora se fue la Madre Superiora. Me ha reñido, porque dice que le fatigo a usted con mi charla de manera que va usted a estarse muy callado» (519). ¿Y el nombre mismo de Maximina no alude acaso en su dualidad (máxima-mínima) a ese doble aspecto materno-filial que fatalmente, en las *Sonatas*, toda mujer acaba adoptando?

Maximina se ve asediada por Bradomín. Primero él le besa paternamente los ojos, y al hacerlo siente en el alma una «voluptuosidad nunca gustada» (536). Luego le pide a ella que corresponda a sus deseos: «¿Por qué no me miras? ¿Por qué no me hablas? ¿Por qué no me sonríes, hermana Maximina?» (536-37). Atrás queda la hija, desplazada ahora por la hermana: como tal, Maximina se torna objeto amoroso más accesible. Bradomín la besa en los labios y «con el fuego de los años juveniles» (537), o sea, acortando la distancia temporal entre ellos, le dice: «¿Sería capaz de quererme, con tu alma de niña?» (537). Vinculado al alma únicamente y a la edad infantil, el deseo amoroso —como el de don Juan por doña Inés: «No; el amor que hoy se atesora / en mi corazón mortal, / no es un amor terrenal / como el que sentí hasta ahora» (Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Primera parte, Acto IV, vv. 359-62)— se abre fácilmente camino. La niña-mujer responde: «Si... ¡Le quiero! ¡Le quiero! ¡Le quiero!» (537). La asociación de Maximina con Inés, novicia enamorada, se muestra también en las líneas que cierran este pasaje: «Por la sombra del cielo iba la luna sola, lejana y blanca como una novicia escapada de su celda. ¡Era la hermana Maximina!» (538).

Al ocupar el burlador el lugar del padre, la autoridad de éste se derrumba. Esfuerzo vano, pues, el de Bradomín, más hijo (sujeto de deseo edípico) que padre a fin de cuentas. En vez de implacable Comendador, representante lacaniano de la ley, tenemos un padre —no opuesto a don Juan sino don Juan él mismo— que seduce a su propia hija. ¿Sale, por tanto, Bradomín impune de su

crimen? ¿No halla la mujer valimiento? Aquí entra en escena, a falta de la Estatua, la figura materna: «Ha cometido usted la mayor de sus infamias enamorando a esa niña», le dice sor Simona al marqués (545). Inicialmente Bradomín no se inmuta demasiado; más bien parece hallar cierto placer en saberse capaz de enamorar a una joven: «Confieso que aquella acusación sólo despertó en mi alma un remordimiento dulce y sentimental» (545). Sólo se siente de veras tocado cuando, tras decir, «¡Pobre hija!», la monja responde: «¡Lo sabía usted!» (546). Bradomín otorga callando. Pero, en su silencio culpable, asistimos (como lectores) a la interiorización de su pensamiento: «Y su voz [de sor Simona] embargada por el espanto de mi culpa me estremeció. Parecíame estar muerto y escucharla dentro del sepulcro, como una acusación del mundo» (546). La muerte canónica del burlador, o la visión del propio entierro en las versiones románticas del tema, deja paso a algo que parece (sin serlo) la muerte y la contemplación espantada de ésta.

Bradomín, pues, no resulta indemne. La acusación del mundo penetra en su ánimo a través de una voz maternal. Pero la conciencia culpable no lo abruma hasta el punto de aniquilarlo. Bradomín se repone: «¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas» (546-47). Se revela claramente la naturaleza narcisista de este amor senil. Maximina tiende a Bradomín una imagen fiel de sí mismo (feúchos los dos), ante la cual extasiarse. La relación padre-hija reproduce, inconscientemente, la relación hijo-madre, el narcisismo primario que subyace en todo diálogo amoroso. Pero se expone aquí también —románticamente— el fracaso de aquellas ansias sentimentales, que convierte al amante juvenil en un escéptico, un perverso, un don Juan. El victimario actual fue, en su día, una víctima: por eso puede llorar con ella.

La repetición insistente por sor Simona de la frase acusatoria «¡Lo sabía usted!» no produce, entonces, un efecto comparable al del Comendador tirsiano (el severo *superyó*) apretando su garra a don Juan en la confrontación final con éste. Bradomín ha sufrido ya bastante y por ello aprendió a controlar sus sentimientos (tanto de amor como de culpa): «Yo guardaba un silencio sombrío. Hacía mentalmente examen de conciencia, queriendo castigar mi alma

con el cilicio del remordimiento, y este consuelo de los pecadores arrepentidos también huyó de mí» (547). A estas alturas, sor Simona asume los rasgos de una suma inquisidora: «Y de pronto clavándome los ojos ardientes y fantásticos, hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones» (547). No sólo, pues, Bradomín causa víctimas. Frente al poderío matriarcal debe el marqués exhibir todos sus recursos, aun los más extremos: «Yo, como si fuese el diablo, salí de la estancia» (547). Coincide de este modo el viejo con el joven de la *Sonata de primavera* huyendo del palacio en Liguria, tras haber seducido a María Rosario y causado indirectamente la muerte de María Nieves, hijas las dos de la princesa Gaetani, cuyas maldiciones lo persiguen aún en *Invierno*. «¡Fue Satanás!», concluye la *Sonata de primavera*; así se configura Bradomín, tempranamente, como ser diabólico y maldito. En tanto que diablo, en un mundo donde no hay rayos celestiales paternos, que se dispongan a aniquilarlo, Bradomín triunfa. El daño infligido a Maximina apunta, en última instancia, a la *imago* materna (la madre transformada en hija). Justo antes de que Bradomín aparezca enfrenteado a sor Simona, corre la noticia de una tragedia, sin que se aclare si la víctima fue una joven o una vieja: «Hablaban en este corro de una monja muy vieja y encamada que había prendido fuego a las cortinas de su lecho, y en aquel otro de una novia muerta en su celda al pie del brasero» (541)<sup>13</sup>.

Las páginas finales de la *Sonata* relatan un segundo encuentro del marqués con María Antonieta. La incapacidad del marido de ésta, tras el incidente señalado, pone irónicamente fin a los amores entre ella y Bradomín. María Antonieta ha decidido consagrarse al esposo enfermo. La marquesa de Tor informa a Bradomín: «Quiere renunciar a ti, pero no a tu cariño. Yo, como tengo muchos años, conozco el mundo, y sé que pretende una locura» (567). Desde sus muchos años y su conocimiento del mundo, Bradomín podría decir lo mismo. Nadie mejor que él sabe que el deber se sobrepone difícilmente al amor. Prefiere, sin embargo, escudarse en

<sup>13</sup> Sobre Bradomín y la forja de su identidad masculina son aclaradoras las siguientes palabras: «The attribute of male identity (as opposed to female identity) resides in the stage of differentiation with respect to maternal femininity, the essential condition for the sense of belonging to men as a group. Their resemblance and their solidarity is constructed by putting women at a distance, and first and foremost the first woman, the mother. Some speak of betrayal, others of symbolic murder —so that one may believe that in the primitive horde referred to by Freud, matricide preceded patricide» (Badinter 51).

su manquedad para poner término a su carrera amorosa: «Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío» (568). ¿Falsa modestia? Así nos inclinamos a creerlo. El ídolo roto aparece también al final de la *Sonata de otoño*, tras la muerte de Concha: «¡Lloré como un dios antiguo al extinguirse su culto» (417). Y, sin embargo, Bradomín supera aquel quebranto: en su edad avanzada otras mujeres le rinden culto. Respecto a la falta de un brazo, ha dicho anteriormente: «espero que esa rama cercenada servirá para alargarme la vida, porque ya soy como un tronco viejo» (518). No sólo la vida, el amor también, se asocia con el renacer que sigue a la poda de las ramas.

Pero el amor es peligroso; de ahí que uno deba distanciarlo, o sea, mantenerse «indiferente y frío». Como en la *Sonata de otoño*, los amantes desean tanto estar juntos como separados. En su papel de mártir, sacrificada al marido, María Antonieta atrae a Bradomín: «Tenía la boca de estatua y las mejillas como flores marchitas, mejillas penitentes, descarnadas y altivas, que parecían vivir huérfanas de besos y de caricias» (569). La penitente arrepentida excita al tentador diabólico, quien adivina —¿cómo no?— el flanco débil de esta criatura atribulada: su necesidad de besos y caricias. El duelo entre ellos se entabla en toda regla:

—¡Tú vienes a exigirme que abandone a un pobre ser enfermo, y eso jamás, jamás, jamás! Sería en mí una infamia.

—Son las infamias que impone el amor, pero desgraciadamente ya soy viejo para que ninguna mujer la cometa por mí. (571)

A la vez que ataca, Bradomín retrocede: no promete más de lo que está dispuesto a conceder. No sólo, pues, la mujer se marca límites; es él igualmente quien se los impone, sin que ello signifique que suelte a su presa, cuya agitación le complace. Quiere conmover a la estatua, que se resiste a su poder, pero evita a su vez conmoverse.

El diálogo prosigue:

—¡Dios mío, y acaso llegará un día en que mi voluntad desfallezca, en que mi cruz me canse!

Yo me acerco hasta beber su aliento, y le cojo las manos:



—Ya llegó.

—¡Nunca! ¡Nunca!... (572-73)

En este punto la mujer recurre a una confesión: «¡He tenido amantes!» (574). La cortesana se revela por todo lo alto. ¿O se trata más bien de una astucia para llegar a Bradomín? Este encaja el golpe con una sonrisa: «¡[...] me sonrío porque no hallo motivo para ser severo! Hay quien prefiere ser el primer amor: Yo he preferido siempre ser el último. ¿Pero acaso lo seré?» (574). Que la declaración de María Antonieta hace mella, no obstante, en Bradomín lo prueba el hecho de que, por fin, él abandona su cerco amoroso y se dispone a la partida. Pero sus palabras —«Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor» (574)— ocasionan este movimiento defensivo: «Xavier, si todas las mujeres son como tú me juzgas, yo tal vez no haya sido como ellas» (574). María Antonieta se desdice, por tanto, excluyéndose ahora de esa visión negativa de Bradomín sobre las mujeres, que ella misma ha inducido con su supuesta confesión. Se mantiene, en definitiva, la oscilación constante de la santa a la pecadora y de ésta a aquélla: imágenes opuestas que el marqués no es capaz de integrar en sus memorias.

Pocos años después, este final se reelabora en *El marqués de Bradomín*, versión teatral de dos sonatas (*Otoño y Invierno*). Aquí se produce una variante notable. Para alejarse de Bradomín, Concha, la protagonista, le dice que él no ha sido su único amante. Pero lo que en *Invierno* se presenta como una verdad (o no se demostraba, cuando menos, que no lo fuera), ahora es claramente una mentira, un recurso desesperado del cual se vale la mujer para rechazar un amor ilícito. A través del diálogo entre Concha y su prima Isabel Bendaña se revela el alma de aquélla. Por tanto, los lectores o espectadores del drama saben algo que Bradomín no sabe a ciencia cierta. Parece, pues, como si el autor sintiera la necesidad de volver a un motivo —que, por otra parte, ya aparece en «Octavia Santino», una de sus primeras narraciones, incluida en *Femeninas*— donde se agrieta la figura del amante, para quien no hay —o no debe haber— rivales masculinos.

Comparando las tres historias, puede observarse una progresión. En «Octavia Santino» la confesión de la mujer es indudable, ya que se produce en trance de muerte. Pedro Pondal, el amante de Octavia, se desespera al oírla: «¡Dime que no es verdad! ¿Dime quién es él! ¡Habla!» (106). En la *Sonata*, en cambio, cabría ya la

duda, si tenemos en cuenta los escrúpulos de María Antonieta en su relación con Bradomín. Pero el marqués tiene una idea tan pobre de las mujeres que nada resulta más fácil que convencerlo de que María Antonieta es como todas (o sea, como él piensa que son todas). Nótese que ella, retrotrayéndose de sus palabras, inicia una defensa de sí misma, que Bradomín no escucha. Curiosamente Bradomín recuerda al Batricio de *El burlador* de Tirso, tan dispuesto a aceptar la falsedad de que su prometida le es infiel. He aquí, pues, un don Juan engañado, burlado, coincidente en el fondo con un bobalicón. Cree saber tanto que no sabe nada y así resulta víctima de su propio escepticismo. Por eso sus palabras son irónicas: «¡Qué cruel es la vida cuando no caminamos por ella como niños ciegos!» (*Invierno* 574, *Marqués de Bradomín* 242). De hecho, su ceguera respecto a la mujer se produce ahora, cuando cree precisamente que se le han abierto los ojos.

Persiste, sin embargo, una duda. ¿Verdaderamente cree Bradomín lo que María Antonieta o Concha le dice? ¿O hace más bien que cree para poder deshacerse de ella? Pues el marqués parece aún más interesado que la mujer en poner fin a la relación amorosa. Pero su sentimentalismo, unido a su pasividad, le impide terminar esa relación *motu proprio*. Ahora la mujer le brinda la ocasión. Manera inmejorable de alejarse de ella sin tener nada que reprocharse. Es obvio, además, que la mujer sigue queriéndolo y en su mismo rechazo (o mentira) muestra la intensidad de su amor: «¡Qué importa tu brazo de menos! ¡Qué importan tus cabellos blancos!... Yo los buscaría para quererlos más. ¡Xavier, adiós para toda la vida!...» (*Invierno* 575 y, con pequeña variación, *Marqués de Bradomín* 243). Así Bradomín gana sobre todos los terrenos (amoroso y moral), y la mujer inversamente pierde sobre todos; pierde a Bradomín, a quien quiere como a nadie ha querido, y a la vez se transforma para él en una criatura degradada. Una vez dichas sus palabras, ni María Antonieta ni Concha pueden ya corregirlas o anularlas. Bradomín, así visto, juega con la mujer cuando ésta cree que está jugando con él. Como si ella, en definitiva, no pudiera engañarlo en ningún sentido: ni con otro hombre (eso queda para el joven Pedro Pondal) ni cuando pretende ocultar la verdad haciéndose pasar por quien no es.

Clara está, no obstante, la actitud defensiva. Pues, en todo caso, la protagonista responde a los deseos y fantasías de un hombre, manipulador de la acción, el cual se vale de la mujer misma (Ma-

ría Antonieta y, más aún, la Concha de *El marqués de Bradomín*) para contrarrestar la visión (la ficción) negativa de la engañadora Octavia Santino. Ésta, finalmente, se despojará del imperio aludido en su nombre (Octavia) para inclinarse progresivamente del lado de la santa (Santino) que encarna en las devotas María Antonieta y Concha. Una fantasía desplaza a otra en juego repetido incesantemente, que da pie a las entradas y salidas triunfales de Bradomín, celoso y curtido amante, hasta que la vejez (o mejor, la muerte) haga descender el telón del último acto.

En conclusión, belicismo y amoríos —en Bradomín— apuntan en el mismo sentido: afán de integrarse a un mundo de hombres. Ello exige el dominio de los sentimientos, supuestamente femeninos en su esencia. Por tanto, Bradomín trata de suscitar la pasión en el objeto amado, más que de experimentarla él mismo. Así establece su dominio, cuyo carácter masculino o patriarcal se muestra ejemplarmente en la seducción que él lleva a cabo de su propia hija, Maximina, representante de la Madre destronada o reducida en fin —como otras amadas— al papel de niña inocente.

#### OBRAS CITADAS

- Alonso Seoane, María José. Introducción. *La Guerra Carlista*. 2 vols. Por Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Badinter, Elisabeth. *XY: On Masculine Identity*. New York: Columbia UP, 1995.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon, 1988.
- Feal, Carlos. «La realidad psicológica en la *Sonata de otoño*». *España contemporánea*. 2.4 (1989): 41-60.
- . «Rivales amorosos y modelos masculinos en las *Sonatas* de Valle-Inclán». *España contemporánea*. 4.1 (1991): 47-64.
- Lavaud, Eliane. *Valle-Inclán: du journal au roman (1888-1915)*. Paris: Klincksieck, 1980.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Schiavo, Leda. Introducción. *Sonata de otoño / Sonata de invierno*. Por Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- . «Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán». *Quimera, cántico: Busca y rebusca de Valle-Inclán*. Ed. Juan Antonio Hormigón. 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. I, 55-61.
- Sprengnether, Madelon. *The Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis*. Ithaca NY: Cornell UP, 1990.
- Unamuno, Miguel de. *Paz en la guerra. Obras completas*. Ed. Manuel García Blanco. Vol. 1. Madrid: Escelicer, 1966-71.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Femeninas (Seis historias amorosas)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

- . *El marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- . *Sonatas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Zamora Vicente, Alonso. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1983.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Labor, 1975.